

O «MUNDO PORTUGUÊS» DA EXPOSIÇÃO DE 1940 EM POSTAIS ILUSTRADOS: O GLOBAL NUMA VISÃO LUSOCÊNTRICA

Moisés de Lemos Martins, Madalena Oliveira,
Miguel Bandeira

Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade (CECS)
Universidade do Minho.

Introdução

A proposta que apresentamos constitui um regresso à Exposição do Mundo Português, realizada pelo Estado Novo em Lisboa, em 1940, depois de em Março de 1938, em nota oficiosa, Salazar a ter anunciado e projectado nos seus aspectos fundamentais. Deveria ser constituída por um conjunto de exposições nacionais, aberta à colaboração internacional: uma exposição de carácter histórico, outra de carácter etnográfico e ainda uma exposição sobre as realizações do Estado. Acabou, todavia, por se realizar uma única exposição, compreendendo as várias dimensões referidas. De fora do palco geral da grande exposição ficou a exposição de arte portuguesa, que ocorreu no espaço autónomo do Museu Nacional de Arte Antiga.

Erguida nos terreiros que circundam o Mosteiro dos Jerónimos e espalhando-se até ao Tejo, a Exposição do Mundo Português ocupou a Praça do Império e teve como limite, a nascente, a Praça Afonso de Albuquerque e, a poente, a manuelina Torre de Belém, numa extensão de 560 mil metros quadrados (Barros, 1996: 326). A exposição viria a ser o expoente apoteótico dos valores marcantes do Estado Novo, coroando a empresa dos centenários da fundação e da restauração da nacionalidade e comemorando oito séculos de independência do país (1140) e três da independência reconquistada (1640), com referências também ao quarto centenário, que representava, na expressão de Júlio Dantas, presidente da Comissão Executiva da Exposição, «o fastígio do Império», fixado em 1540. Centrando-se no tempo histórico português, mas igualmente no seu «espaço imperial», a exposição percorreu as épocas medieval, imperial e brigantina, e resultou numa majestosa realização da «política do espírito», apregoada desde 1933¹, que exaltava o «mundo português» como um oásis de paz, um oásis que todavia Saint-Exupéry, na sua *Lettre à un otage*, descreveu como uma «espécie de paraíso claro e triste»².

Os postais da Exposição

Tendo durado quase meio ano, a Exposição do Mundo Português é reconhecida como a maior alguma vez realizada em Portugal até à Expo 98. Talvez por isso, além dos diversos materiais gráficos que a terão divulgado, a exposição foi também o pretexto para uma edição de centenas de postais ilustrados. Com efeito, toda a exposição está documentada em fotografias reproduzidas neste privilegiado meio de comunicação das primeiras décadas de 1900. Em representações que fixaram uma imagem das várias identidades locais, «do Minho a Timor», passando pela América, África e Ásia, a exposição, temporária por definição, perpetuou-se assim em figuras que pretendiam, por outro lado, definir o global português da primeira metade do século XX. Do traço das casas às tonalidades da pele e à toponímica das ruas, praças e pavilhões, todas as variações culturais da grande aldeia colonial do mundo português estão registadas a preto-e-branco, as cores com que se ilustrava a frente dos bilhetes-postais, numa idade de ouro deste meio de comunicação em Portugal. Para a reflexão que aqui apresentamos, examinámos uma amostra de 70 exemplares de uma colecção que registou cerca de 400 postais. Com um olhar historiográfico e socio-antropológico, buscámos nestes registos arquitectónicos, geográficos e etnográficos uma leitura do modo como o postal enquanto suporte se prestou à expansão de uma identidade particular na história do país, a de uma nação grande e diversa, imperial e imponente.

Na verdade, a exposição constituiu uma gigantesca reconstituição histórica em material efémero (estruque, madeira, estruturas plásticas), tendo sido aí reinventadas as tradições de oito séculos da vida nacional. Tratou-se de proclamar bem alto no mundo a grandeza de um «país uno, multi-racial e pluri-continental». Ora, para a concretização desse objectivo, havia que mobilizar os símbolos e as narrativas adequados, dado o facto de a história nunca falar por si própria. Na Exposição do Mundo Português reinventou-se, pois, uma história para falar pela identidade nacional³.

Uma das imagens fortes da propaganda salazarista consistia na projecção do mapa das colónias africanas sobre a carta da Europa para demonstrar que «Portugal não é um país pequeno». O mapa, da responsabilidade

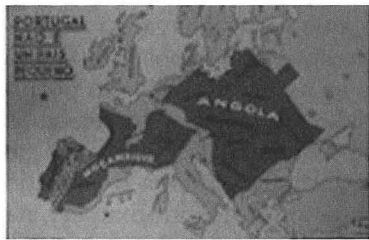


Ilustração 1: Postal que reproduz mapa promovido pelo Secretariado da Propaganda Nacional

do Secretariado da Propaganda Nacional, apareceu pela primeira vez na Exposição Colonial, organizada em 1934 no Porto, tendo sido comissário-geral o tenente Henrique Galvão, também comissário da secção Colonial da Exposição de 1940. Este mapa seria utilizado durante quarenta anos como lição de história, fosse para consumo interno, fosse para exprimir a imagem de Portugal no estrangeiro. Vimo-lo, então, nas escolas do país, como o vimos igualmente em acções de propaganda, nomeadamente sob a forma de postal ilus-

trado, editado pelo Secretariado da Propaganda Nacional⁴.

A colecção de postais a que nos reportamos coincide bem com o propósito de «exibir» um país maior do que as suas fronteiras terrestres na Península Ibérica. Aliás, a própria exposição terá sido uma «demonstração animada» da ideia que se desenhou sobre este mapa. Nas imagens que agora observamos identificamos uma diversidade que, com efeito, só ficticiamente podemos imaginar a coabitar na então metrópole do império. Ora, este intuito de difundir tal imagem de um país que não se reconhecia como pequeno daria então origem a um conjunto de bilhetes-postais, editados em duas séries, pelo menos, uma em português, outra em inglês, constituída cada uma por cerca de quatrocentos postais⁵, que reproduzem fotografias a preto-e-branco.

Da amostra referida para efeitos deste trabalho, um conjunto de trinta e cinco postais apresenta as coqueluches da exposição, designadamente a nau *Portugal*, ancorada no Tejo⁶, que era a imitação de um galeão da carreira da Índia, do século xvii, e o Padrão dos Descobrimentos, um monumento sobranceiro ao Tejo, em forma de quilha, com o Infante D. Henrique ao leme, uma obra do arquitecto Cottinelli Telmo, com baixos-relevos de guerreiros e navegantes, talhados pelo escultor Leopoldo de Almeida⁷.

Apresentam também os pavilhões, um a um: os cinco pavilhões da secção de História, a saber, Fundação, Formação e Conquista, Independência, Descobrimentos (do arquitecto Pardal Monteiro) e «Esfera dos Descobrimentos», o Pavilhão dos Portugueses no Mundo (do arquitecto Cottinelli Telmo), com a famosa estátua da Soberania, de Leopoldo de Almeida, o Pavilhão de Honra e de Lisboa (do arquitecto Cristino da Silva), o Pavilhão da Colonização (do arquitecto Carlos Ramos), o Pavilhão do Brasil (do arquitecto Raul Lino),



Ilustração 2: Postal n.º 32 da colecção, onde se exhibe o Padrão dos Descobrimentos e a nau *Portugal*



Ilustração 3: Postais n.ºs 1, 21, 22 e 43, representando o Pavilhão da Fundação, o Pavilhão da Ouriversaria, a Porta do Pavilhão da Honra e o Pavilhão do Brasil respectivamente

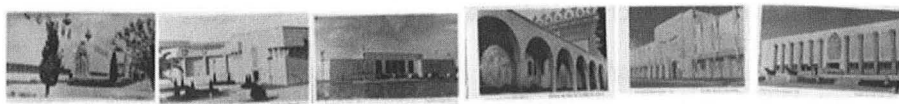


Ilustração 4: Postais n.ºs 6, 9, 25, 35, 49 e 106, representando o Pavilhão dos Portugueses no Mundo, o Pavilhão da Colonização, o Pavilhão Etnográfico, o Pavilhão de Lisboa, o Pavilhão dos Descobrimentos e o Pavilhão da Caça, respectivamente

o Pavilhão Etnográfico, o Pavilhão da Vida Popular (dos arquitectos Veloso Reis e João Simões), o Pavilhão da Ourivesaria, a Casa de Santo António. E são muitas as vistas parciais da exposição: com uma fixação obsessiva na nau *Portugal* e nos dois maiores pavilhões, o dos Portugueses no Mundo e o de Honra e de Lisboa. Nas vistas parciais inscreve-se também a rua Seiscentista. Cerca de duas dezenas e meia de postais incidem sobre o Jardim Colonial, com pavilhões que representam cada uma das colónias e com aldeias indígenas, onde habitantes das colónias, vindos expressamente para a exposição, exprimem «um conjunto de tipos humanos característicos de várias regiões do Império» (João, 2002: 471) e figuram a vida e os usos quotidianos dessas longínquas possessões portuguesas⁸. Os restantes dez postais são sobre aldeias portuguesas, do Minho ao Algarve (do arquitecto Jorge Segurado). Também para estas aldeias foram trazidos habitantes das várias regiões do país, que ficcionavam um quotidiano rural e genuíno.

Não sabemos nada sobre a circulação destes postais nem lhes vimos quaisquer referências na bibliografia consultada. Conhecemos todavia o editor: Edições Pujol. Sabemos que foram editados em Portugal.

Existe ainda nos postais a referência a um nome, Leonar, e a um número de ordem. Desconhecendo qualquer outra significação para este nome, supõe-se que se trata apenas da identificação do material fotográfico utilizado⁹.

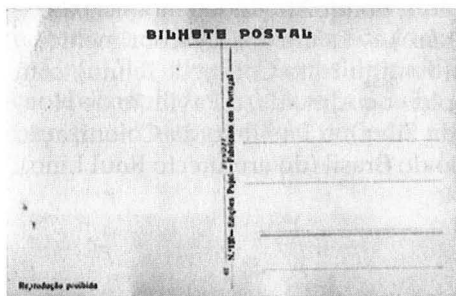


Ilustração 5: Imagem do verso-tipo destes postais

Em 1940, o postal vivia ainda em Portugal uma idade de ouro. Sabemos, aliás, como essa idade está associada às grandes exposições industriais, comerciais, coloniais e etnográficas (Mourão *et alii*, 1998), mas também à necessidade de contacto num país ainda muito pouco alfabetizado. De acordo com John Fraser, o *appeal* dos postais ilustrados cresceu precisamente graças ao seu «uso para comemorar as exposições internacionais que eram uma particularidade do século XIX» (Fraser, 1980: 39).

No entanto, apesar do seu sentido comemorativo, estes postais em particular, os postais da Exposição Portuguesa de 1940, não parecem declaradamente turísticos, «postalizados», para utilizarmos uma expressão de Antónia Birn-

baum (1997). São todos de vistas exteriores: a arquitectura das casas e dos pavilhões; a projecção de ruas e de jardins, os efeitos decorativos. Por outro lado, a fotografia a preto-e-branco e a pose para a fotografia de indígenas das colónias fazem-nos lembrar mais o uso etnográfico da fotografia e do postal, pelo academismo e a solenidade, do que o consumo turístico. Aliás, quase não temos nos postais os visitantes da exposição. E os que aparecem, exceptuando o postal relativo ao Pavilhão de Macau, aparecem em plano secundário. Dado o carácter académico e solene da exposição¹⁰, houve a princípio, aliás, alguma dificuldade em ganhar a adesão do público. Mas esse difícil começo foi vencido, tendo passado pela exposição três milhões de pessoas, desde a sua inauguração a 23 de Junho de 1940 e o fecho a 2 de Dezembro do mesmo ano (Barros, 1996: 326).

Alvas paredes de edifícios de linhas rectas e austeras, majestosas torres a terminarem em estrela, edifícios decorados com uma profusão de cruzes de Cristo (símbolo da fé cristã) e esferas armilares (símbolo do império desde D. Manuel), esplêndidos arcos ogivais, constituíam, no seu academismo e classicismo, a «grande fachada de uma nacionalidade», «aquilo que se vê lá de fora...», como dizia Salazar, em 1933, ao inaugurar o Secretariado da Propaganda Nacional, assim respondendo à necessidade de o Estado Novo organizar, «pela imagem e pelo número» uma actividade de propaganda das realizações nacionais, ou seja, uma «política do espírito» (Salazar, 1935: 262). Com razão disse Armando de Castro, comissário-geral da Exposição, no discurso de abertura: o estilo plástico da exposição constituía uma «fusão de motivos modernos e da hierática presença da tradição histórica e arquitectónica do Passado», com o objectivo explícito de mostrar que o «Portugal Novo» se achava reconciliado com o «Portugal Velho» (*Boletim Geral das Colónias*, 1941: 168).

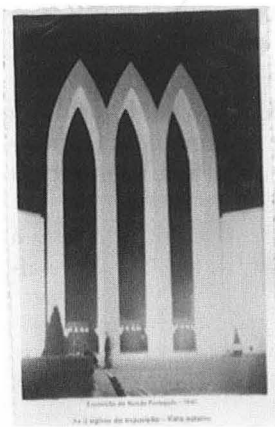


Ilustração 6: Postal n.º 28, reproduzindo as «3 ogivas da Exposição» em vista parcial

Um compromisso entre várias estéticas

O classicismo e o academismo de uma exposição que, sendo obra de escultores¹¹, o é em primeiríssima linha obra de arquitectos e se traduz em fachadas ilustradas pelos postais que constituem o nosso objecto de estudo, não são dissociáveis das séries de bilhetes-postais editados pelos Correios, que nos dão conta de outros grandes protagonistas da exposição, os pintores, que se empenharam na decoração do interior dos pavilhões, recriando e ficcionando a memória histórica e mitológica da nação portuguesa, uma memória de «heróis e santos», que nos é dada em termos simbólicos e estilizados¹². Este estilo decorativo é dominado pelas referências ao manuelino, com rendilhados, arcos ogivais, pináculos, entrançados de cordas das caravelas, e apontamentos de monumentos

identificados com a época, em especial com o Mosteiro dos Jerónimos e da Torre de Belém¹³.

Uma das séries de bilhetes-postais de Boas-Festas, que os Correios editaram ao findar o ano de 1940, foi consagrada às comemorações dos centenários. A colecção era composta por oito postais diferentes, com reproduções de quadros de Martins Barata. Privilegiando a religião e a expansão, ou seja, a Fé e o Império, os quadros escolhidos tinham os seguintes títulos: «O milagre de Ourique, segundo a tradição»; «Santo António pregando aos peixes»; «O milagre das rosas»; «Nun' Álvares, na hora de Valverde»; «A partida das naus»; «A primeira missa do Brasil»; «Portugal missionário»; «Dilatando a Fé e o Império» (João, 2002: 470)¹⁴.

Como verso e reverso de uma mesma moeda, a Exposição do Mundo Português conciliou as fachadas das construções, projectadas pelos arquitectos, com o memorialismo historicizante dos interiores dos pavilhões, presente nas decorações dos pintores. Os postais, oficiais, uns, particulares, outros, dão-nos esta dupla dimensão semiótica¹⁵. Mas a ideia de conciliação de géneros, correntes e estilos na Exposição do Mundo Português é para ser entendida de um modo mais alargado. Pode dizer-se que a Exposição do Mundo Português conciliou modernismo, nacionalismo e tradicionalismo, e também academismo e vanguardismo, exprimindo com Cottinelli Telmo o «compromisso» entre várias correntes estéticas, de que fala José Augusto França (1980: 38), enquanto, pela mão de Ferro, a exposição concretizava igualmente um ideal de colaboração e cumplicidade das artes com o regime, que todavia não teve mais seguimento¹⁶. O academismo conservador de Ressano Garcia casou-se com o «nacionalismo aristocrático» de Raul Lino (França, 1980: 43), o cosmopolitismo folclorizante de Ferro e o programa progressista e empreendedor de Duarte Pacheco, ministro das Obras Públicas, que mandou erguer o Estádio Nacional (do arquitecto Jacobetty Rosa) e a Fonte Monumental da Alameda Afonso Henriques (dos arquitectos irmãos Rebelo de Andrade), e que, além disso, decidiu monumentalizar a Assembleia Nacional (do arquitecto Cristino da Silva) e construir o aeroporto e o Bairro de Alvalade, que fez abrir a auto-estrada e o viaduto que viria a ter o seu nome, e rasgar a Avenida do Aeroporto e o Bairro do Restelo. O momento era, pois, de apoteose nacionalista. O mundo conhecia já os horrores da guerra e a destruição alastrava, mas o país ainda sonhava com o seu esplendor¹⁷. O momento era de beatitude e reconciliação do país¹⁸. No entanto, era também uma porta de entrada para a primeira grande crise por que o regime iria passar dentro em breve, à safada da guerra.

Das aldeias portuguesas às aldeias coloniais

De modo semelhante ao que se passava no Centro Regional, dedicado às aldeias portuguesas, foram reconstruídos os ambientes próprios das vivências dos povos colonizados: as «aldeias indígenas», a casa do rei do Congo, a casa do comerciante do mato, as casas do «estilo hindu-português», a rua típica de Macau e a Missão Religiosa, com figurantes ao vivo.



Ilustração 7: Postal n.º 122, reproduzindo uma vista da Rua de Macau, reconstituída no Jardim Colonial



Ilustração 8: Postal n.º 109, reproduzindo uma vista de «uma aldeia indígena», construída no Jardim Colonial

Analisando os postais referentes às aldeias portuguesas e aqueles que se referem às aldeias indígenas, existe uma diferença fundamental. No primeiro caso, temos unicamente a arquitectónica das casas. No segundo, temos sobretudo as pessoas, posando, de seios e pés nus, diante das cubatas, ou então integradas na densa vegetação do jardim, ou ainda junto a uma bacia de água. Também há postais com indivíduos em que o traço mais saliente é o carácter exótico dos seus usos e costumes: a indumentária, os apetrechos do batuque, os instrumentos musicais, enfim, as suas armas primitivas. Neste imaginário salazarista, de aldeia e império, existem traços da «carta do achamento» de Pêro Vaz de Caminha ao rei português D. João II, depois da chegada ao Brasil, de que, em al-



Ilustração 9: Postal n.º 306, reproduzindo uma vista de uma «aldeia portuguesa»

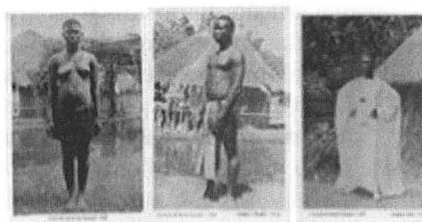


Ilustração 10: Postais n.ºs 110, 113 e 114, reproduzindo indígenas oriundos de diferentes colónias portuguesas

guns aspectos, parece ser uma reescrita: gente que anda nua, «de grande inocência», «de bons rostos e bons narizes, bem feitos», de feições graciosas, «que a muitas mulheres da nossa terra envergonhara, vendo-lhe tais feições»¹⁹.

Numa perspectiva socio-antropológica, poderá dizer-se que estes registos historiográficos, arquitectónicos, geográficos e etnográficos da exposição, materializados nos postais, revelam, por um lado, a apropriação desta arte gráfica para apelar a um certo patriotismo, e por outro, o vínculo que a imagem na verdade mantém com a memória: memória de império, memória de colonizadores e colonizados, memória de civilizados e primitivos. Neste entroncamento pluridisciplinar, seria redutor encerrar a função dos postais desta colecção num propósito estrito de comunicação. É, por outro lado, nossa intuição a ideia segundo a qual, desde a concepção até à distribuição, estes postais foram dirigidos mais para o propósito de se constituírem como objectos colecionáveis do que como suporte de mensagens a enviar pelo correio. Não obstante a sua vocação para a correspondência, é pela função simbólica associada às ilustrações, aptas que são à constituição de um imaginário, que estes postais são particularmente significativos.

Os conceitos de unidade do género humano e de igualdade de todos perante a lei foram sobretudo formulados na Europa Ocidental, do século xv ao século xvii, quando este continente através de viagens de descoberta e expansão, depressa transformadas em viagens de comércio e conquista, espalhou por todo o universo o conhecimento destes povos. No entanto, o surgimento destes conceitos universais de emancipação coexiste com representações mentais que os negam. Com efeito, vimos desenvolverem-se, também, teorias colonialistas, surgirem práticas de escravatura e ser recusado o alargamento da ideia de humano a alguns povos, olhados como povos «inferiores», «selvagens» e «bárbaros»²⁰. Fixando-se no seu aspecto físico e no estilo de vida, os europeus não lhes atribuíram dimensão humana. E foi essa a razão pela qual os países ocidentais organizaram «zoos humanos» durante um século, a partir de meados do século xix²¹.

Como assinalámos, estas exposições foram feitas em material efémero: estuque, madeira e estruturas de plástico. Mas os postais vieram a torná-las perenes. São, com efeito, os postais que nos transmitem a visão imperial que se manteve durante a época das exposições. Desde o final dos anos 80 do século xix que se conhece o postal ligado às grandes exposições. Além da Exposição Universal de Paris, de 1889, outras haviam de comprovar a estreita ligação entre a edição de postais e os grandes eventos de «exibição» das nações. São conhecidas, por exemplo, produções de postais para a *World's Columbian Exposition* de Chicago, em 1893, e para a *International Exhibition* de Antuérpia, em 1894²². No século xx, e sobretudo no contexto europeu, além da colecção a que nos referimos, relativa à Exposição de 1940, conhece-se também uma vasta edição de postais ilustrados a partir da *Exposition Coloniale Internationale* de Paris, em 1931, uma produção equivalente à que viria a realizar-se, três anos mais tarde, em Portugal, na cidade do Porto, coberta, também ela, por séries de postais. Reproduzindo essencialmente a imagem das figuras-tipo de cada uma das colónias e enfatizando as diferenças entre os povos e os costumes ocidentais e não-ocidentais, estes postais fixaram no «tempo longo» da sua iconografia o espírito destes grandes eventos. Moldados, com

feito, pela fotografia etnológica, os postais ajudaram o poder colonial a estabelecer um imaginário de império. Por outro lado, ao expressarem uma cultura visual de massas, constituíram um instrumento da propaganda colonial deveras importante, quicá de maior alcance que quaisquer outros artefactos visuais, designadamente brochuras, *cartoons*, cartazes, filmes, faixas e folhetos. Na verdade, seguindo a sugestão de Marian Klamkin, «como recordação de eventos majestosos, os postais ilustrados dão-nos o mais completo registo do que na realidade aconteceu e do que o país e os protagonistas desses eventos aparentavam ser» (1974:136).

A Antropologia Física e Cultural e a Fotografia

Na exposição colonial, a Antropologia Física e Cultural respondia por dar a ver a diversidade humana; por articular a natureza política da exposição com a sua dimensão estética e artística; por munir os visitantes dos instrumentos que dessem sentido e ordenassem as suas experiências sensoriais; enfim, por fornecer os códigos que permitissem a apreensão da alteridade (Benoît de l'Estoile, 2007: 34). Sobretudo a Antropologia Física foi um importante aliado do poder colonialista. Ela retomou a ideia iluminista e naturalista de colecção, designadamente a ideia de hierarquia do conhecimento e das civilizações. Também se deixou instruir pela ideia evolucionista de ciência.

As exposições etnológicas vão, pois, concorrer para a construção da identidade nos países ocidentais. Expressando um novo imaginário sobre os povos colonizados, fundado numa visão racista, justificada pela ciência (Bancel *et alii*, 2004), os «zoos humanos» emparelham a Antropologia e o poder colonialista numa mesma finalidade. Ambos importaram indivíduos das colónias, exibiram-nos, mediram-nos, dissecaram-nos, usaram-nos em feiras e coreografias, respondendo desta maneira às expectativas dos países ocidentais, que se tomavam a si próprios como povos superiores e aspiravam a liderar o mundo.

Neste contexto, as exposições coloniais foram espectáculos da «diferença». A tarefa ocidental de racionalização dos povos colonizados consistiu em submetê-los, usando para o efeito categorias da Antropologia Física, designadamente *genealogias* e *hierarquias*. Em conjugação com zoos de animais, as genealogias foram utilizadas para atingir a forma de um zoo humano. A ideia genealógica presidiu sempre aos espectáculos de monstros em circos e feiras. Por sua vez, as hierarquias foram utilizadas para precisar o lugar de cada grupo humano numa diversidade de raças. Estas categorias acompanharam a propagação de espectáculos coloniais por toda a parte nos países ocidentais e a diversidade de formas e coreografias que se espalharam por todas as esferas da cultura popular, da fotografia ao cinema e do postal ao museu.

A Exposição do Mundo Português foi imaginada como um convite à viagem, na dupla dimensão de uma viagem histórica e pedagógica. A reconstituição das arquitecturas indígenas funciona num registo documental, e não apenas no registo do espectáculo. A presença de monumentos que simbolizam as diferentes paragens do império, do mesmo modo que os lugares típicos das aldeias e as profissões tradicionais, foram interpretados *a posteriori* como uma ilustração do gosto pelo «típico colonial», na perspectiva da cele-

bração da magnificência imperial, destinada a reforçar a fé do povo na vocação específica de um Portugal colonial. O esquema evolucionista e o discurso correlacionado da missão civilizadora de povos selvagens constituíam as armaduras intelectuais das exposições universais do século XIX. Na realidade, permanecem a coluna vertebral da secção colonial da Exposição de 1940.

A nossa análise atribui um carácter etnográfico às imagens fotográficas dos postais da secção colonial da Exposição do Mundo Português. Com efeito, o uso dos postais e a sua materialidade têm uma natureza histórica, posta em relevo pelas tonalidades a preto-e-branco das imagens, as coreografias fotográficas, as vistas gerais da exposição muito estritas, com edifícios de paredes despidas, ruas vazias e paisagens paradas, tomadas de um modo isolado, sem pessoas.

As exposições coloniais foram um grande espectáculo de massas. Como referimos, visitaram a Exposição do Mundo Português cerca de três milhões de pessoas. Mas foram cerca de trinta milhões os visitantes da Exposição de Paris, em 1889, e para cima de quarenta milhões na Exposição de Bruxelas, em 1958. No entanto, na colecção de postais que faz a reportagem fotográfica da exposição, os visitantes estão ausentes. Os postais dão-nos a genealogia dos traços da imagem-objecto manipulados pela etnografia, uma prática científica ao serviço de um objectivo colonial. Ou seja, os postais são testemunhos da prática da propaganda do imperialismo português sob o regime salazarista, que se impôs em Portugal de 1926 a 1974.

As imagens fotográficas dos postais são um produto cultural, o que significa que as imagens têm uma história social, que é a história do seu uso. Esta dimensão cultural da imagem fotográfica é posta em evidência, por exemplo, no trabalho de Walter Benjamin, na Alemanha, e de Gisèle Freund, em França. Para nos cingirmos a Benjamin, vemos que tanto no *On Language as Such and on the Language of Man*, publicado em 1916, como no *Paris, Capital of Nineteenth Century*, publicado em 1935, a ideia de historicidade é apresentada como uma materialização histórica de factos sociais, o que quer dizer que a historicidade depende de uma antropologia histórica. Por exemplo, em *Paris, Capital of Nineteenth Century*, Benjamin mostra que é necessário fazer um esforço para «ver a imagem», de modo que possamos «ver a História». O trabalho de pesquisa sobre imagens consiste, pois, em identificar as formas — as «imagens dialécticas», segundo a expressão de Benjamin — para podermos ler a História.

Uma nota conclusiva

A imagem olhada como um signo expõe a História e sinaliza o processo de historicidade. Ao pesquisador que exprime a historicidade actual das imagens destes postais não é estranha a verdade profana da História, onde progresso e catástrofe se misturam. Nesse sentido, fazemos notar que estes postais revelam uma natureza paradoxal. A visão colonial da exposição em que um país se sonhava a si mesmo como «uno, multirracial e pluricontinental», através da assimilação de populações ultramarinas, acaba por não poder dissociar-se da tomada de consciência da dignidade dos povos colonizados e

da assunção dos seus direitos. Com efeito, passou-se na Exposição do Mundo Português o mesmo que se passou em todas as exposições coloniais: foi pelo olhar do colonizador que estes povos começaram a ter a visão da sua identidade, dignidade e autonomia. Depois da Segunda Guerra Mundial, tanto a consciência da sua dignidade como a assunção dos seus direitos concorreram para a aceitação da legitimidade da sua autonomia e autodeterminação. Ora, do termo da Segunda Grande Guerra para cá, perto de uma centena de antigas colónias conseguiu a independência política, facto que não seria justo dissociar do poder da imagem construída em ilustrações como as que fizeram a frente de bilhetes-postais.

- 1 A ideia de uma «política do espírito», uma retórica cultural expressamente formulada com o objectivo de harmonizar os conflitos sociais em torno de grandes desígnios nacionais, foi concretizada pela mão de António Ferro, à frente do Secretariado da Propaganda Nacional, criado em 1933.
- 2 «Quando em Dezembro de 1940 atravessei Portugal em direcção aos Estados Unidos, Lisboa apareceu-me como uma espécie de paraíso claro e triste. Muito se falava então de que estava iminente uma invasão, e Portugal agarrava-se à ilusão da sua felicidade» (Saint-Exupéry, 1959: 389).
- 3 É curiosa a coincidência entre este «Portugal dos Grandes», exibido em Lisboa, e o «Portugal dos Pequenitos», um jardim temático e pedagógico mandado construir em Coimbra por Bis-saya Barreto e inaugurado precisamente em 1940, com o propósito de retratar a portugalidade e a presença portuguesa no mundo.
- 4 O exemplar que conhecemos está arquivado na Biblioteca Nacional, onde se encontra um repositório de cerca de 28 mil postais (não apenas exemplares editados em Portugal, mas também colecções pessoais cedidas ao arquivo nacional).
- 5 O nosso estudo, porém, como dissemos, incide numa amostra de setenta postais, que perfazem, na verdade, o conjunto integral dos postais a que tivemos acesso.
- 6 «Tejo dos navegantes, Tejo da aventura, Tejo das despedidas, Tejo dos Lusíadas, Tejo do Brasil, pórtico de Portugal sobre o mundo», nas palavras de Augusto de Castro, comissário-geral da Exposição (Castro, 1941: 65).
- 7 A nau *Portugal* teve uma vida curta, dado ter-se afundado pouco tempo depois do fecho da exposição. Quanto ao Padrão dos Descobrimentos, Salazar permitiu a sua réplica em pedra, em homenagem ao arquitecto-chefe da exposição, Cottinelli Telmo. Numa forma mais simplificada do original, o novo Padrão dos Descobrimentos foi inaugurado em 1965.
- 8 Em 1934, na Exposição Colonial do Porto, o antigo Palácio de Cristal foi chamado Palácio das Colónias. Mas a majestosa encenação da Exposição de 1940, de uma cidade feita aldeia, reclamava mais um jardim que um palácio — daí que a sua denominação tenha sido «Jardim Colonial».
- 9 Leonar era o nome de marca de uma empresa de máquinas fotográficas e de material fotográfico, situada em Hamburgo, na Alemanha, e que nos anos 40 se dissolveu numa outra companhia, a Agfa AG.
- 10 Testemunhando e enaltecendo na exposição «o gosto maravilhoso da medida», Saint-Exupéry (1959: 390) refere ainda o seu «gosto extremo, em que tudo roçava a perfeição», mesmo «a música tão discreta, escolhida com tanto tacto, e que nos jardins, se expandia docemente, sem ruído, apenas como o simples rumorejo de uma fonte».
- 11 Pode dizer-se, no entanto, que faltou estatuária na exposição, sendo talvez excessivo o decorativismo pictórico. Houve, no entanto, obras de valor artístico, como é o caso da estátua da Sobe-rania, de Leopoldo de Almeida, de quem são também os baixos-relevos do Padrão dos Descobrimentos. E houve, ainda, obras retomadas de exposições anteriores, como é o caso da estátua

- de Salazar, em vestes académicas, da autoria de Francisco Franco, que foi encomendada pela Agência Geral das Colónias para a Exposição Histórica da Ocupação, realizada em 1937, e que agora aparecia integrada na decoração da secção «Portugal — 1940» (João, 2002: 369).
- 12 A ideia de lição de história e o decorativismo, que dominaram os painéis interiores dos pavilhões, tiveram como consequência um manifesto anacronismo em várias representações. A esta circunstância se referiu o então jovem historiador Jorge de Macedo nas colunas de *O Diabo* («A História na Exposição de Belém», 14 de Dezembro de 1940). Ver também, a este propósito, Maria Isabel João (2002: 472-473).
 - 13 O arquitecto Cottinelli Telmo trabalhou com mais doze arquitectos. Entre eles: Raul Lino, Cristino da Silva, Pardal Monteiro, Raul Rodrigues e Carlos Ramos. Por sua vez, entre os vinte e quatro escultores que trabalharam na exposição, contavam-se Leopoldo de Almeida, Francisco Franco, Canto da Maia, Barata Feio, António Costa, João Fragoso, António Duarte e Martins Correia. Mas também havia quarenta e três pintores. E, entre eles, estavam Alma-da-Negreiros, Emmerico Nunes, Fred Kradolfer, Tom, Carlos Botelho, Jorge Barradas, Eduardo Malta, Martins Barata, Leitão de Barros e Bernardo Marques.
 - 14 Houve ainda outros bilhetes-postais com ilustrações relativas aos acontecimentos históricos comemorados. Por exemplô, com desenho de Alberto Sousa, houve postais relativos aos acontecimentos do 1.º de Dezembro de 1640, quando a nobreza proclamou o duque de Bragança como rei de Portugal e encerrou o período filipino (João, 2002: 471).
 - 15 Por ocasião do Centenário do Infante D. Henrique, em 1894, os Correios emitiram um bilhete-postal ilustrado, inspirado na estátua do Infante que existe nos Jerónimos (Lamas & Oliveira Marques, 1985: 19). É nosso entendimento, aliás, que começa nesse exacto momento a história do bilhete-postal em Portugal. Mas, dois anos depois, por decreto de 30 de Julho de 1896, no quarto centenário da partida de Vasco da Gama para a Índia, foi decidido que os bilhetes-postais a emitir pelos Correios seriam ilustrados com gravuras que representassem monumentos históricos portugueses. Com desenhos de Roque Gameiro, António Ramalho, Carlos Reis, Columbano, Condeixa e João Vaz, vários monumentos nacionais passaram então a ser ilustrados em bilhetes-postais, que tiveram curso legal, em Portugal e nas colónias, de 1 de Abril a 31 de Dezembro de 1898 (João, 2002: 460).
 - 16 Poucos modernistas ficaram de fora da exposição. Mas, entre eles, contam-se os eminentes arquitectos Cassiano Branco, Keil do Amaral, Diogo Macedo e António Pedro (Barros, 1996: 326).
 - 17 «Não tendo exército nem canhões, [Portugal] levantava contra a sucata do invasor todos as suas sentinelas de pedra: os poetas, os exploradores, os conquistadores. Não tendo exército nem canhões, era todo o passado de Portugal que saía ao caminho. Alguém ousaria esmagá-lo na herança de um passado grandioso?» (Saint-Exupéry, 1959: 390).
 - 18 Saint-Exupéry (1959: 390) foi testemunha desta atmosfera enleante: «Assim, todas as terras eu deambulava melancolicamente através dos sucessos desta exposição, de um gosto extremo, em que tudo roçava a perfeição, mesmo na música tão discreta, escolhida com tanto tacto, e que deslizava com doçura, sem ruído, como o mero rumorejo das águas de uma fonte».
 - 19 <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/carta.html> (acedido em 28 de Julho de 2010).
 - 20 Veja-se, neste sentido, Cabecinhas, Rosa & Cunha, Luís (2003), «Colonialismo, identidade nacional e representações do “negro”».
 - 21 Ao reunirem-se na Conferência de Berlim, em 1884/85, os países coloniais tiveram como objectivo a partilha da África. Logo a seguir, em 1887, na *Exposition Universelle* de Paris, as potências coloniais exibiram em pavilhões, pela primeira vez, indivíduos das suas colónias, vindo expressamente para o efeito. A idade de ouro destas exposições decorre do último quartel do século XIX até finais da Primeira Grande Guerra e coincide com a «corrida a África», em que se traduz a saga europeia da conquista colonial. No entanto, ainda se realizaram exposições coloniais para lá do termo da Segunda Guerra Mundial.
 - 22 Num texto em que reflecte sobre a propaganda em postais ilustrados, John Fraser (1980: 39) assinala, entretanto, que «o primeiro postal britânico com ilustração foi editado em 1891 para a Royal Naval Exhibition».

Bancel, Nicolas *et alii* (Eds.)

2004 *Zoos Humains. Au temps des exhibitions humaines*, Paris, La Découverte/Poche

Barros, Júlia Leitão de

1996 «Exposição do Mundo Português», in Rosas, Fernando & Brandão de Brito, J. M. (Eds.), *Dicionário de História do Estado Novo*, I. Lisboa, Bertrand, pp. 325-327.

Birnbaum, Antonia

1997 «Transmissions d'images; éloge de la carte postale», in *Tradition, transmission, enseignement. Une relecture de la modernité par Walter Benjamin*. Strasbourg: École des Arts Décoratifs.

Boletim Geral das Colónias

1941 ano XVII, n.º 187 (Janeiro).

Cabecinhas, Rosa & Cunha, Luís

2003 «Colonialismo, identidade nacional e representações do 'negro'», in *Estudos do Século XX*, n.º 3, pp. 157-184.

Castro, Augusto de

1941 «Discurso do Comissário-Geral Dr. Augusto de Castro», *Boletim Geral das Colónias*, ano XVII, n. 187 (Janeiro).

De l'Estoile, Benoît

2007 *Le goût des autres de l'Exposition Coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion.

França, José Augusto

1980 «1940: Exposição do Mundo Português», *Colóquio — Artes*, n.º 45, pp. 35-47.

Fraser, John

1980 «Propaganda on the Picture Postcards», *The Oxford Art Journal*, vol. 3, n.º 2, pp. 39-48

João, Maria Isabel

2002 *Memória e Império. Comemorações em Portugal (1880-1960)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Klamkin, Marian

1974 *Picture Postcards*, Londres, Newton Abbot.

Lamas, José da Cunha e MARQUES, A. H. Oliveira

1985 *Catálogo de Inteiros Postais Portugueses*, 1.º vol., Portugal, ed. CTT, Lisboa.

Macedo, Jorge de

1941 «A História na Exposição de Belém», *O Diabo* de 14 de Dezembro de 1940.

Mourão, J. A.; Cardoso de Matos, A. M.; Guedes, E. G. (Eds.)

1998 *O mundo ibero-americano nas grandes exposições*, Lisboa, Veja.

Pairault, François

2003 *Bon Souvenir des Colonies*, Paris, Tallandier.

Paulo, João Carlos

1996 «Exposições Coloniais», in Rosas, Fernando & Brandão de Brito, J. M. (Eds.), *Dicionário de História do Estado Novo*, I. Lisboa, Bertrand, pp. 327-329.

Pero Vaz de Caminha

A carta, Literatura Brasileira — Textos literários em meio electrónico <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/carta.html> (acedido a 28 de Julho de 2010)

Saint-Exupéry, Antoine

1959 *Lettre à un Otagé*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Péiade.

Salazar, António

1935 *Discursos*, I (1928-1934), Coimbra, Coimbra Editora.